

Las adaptaciones de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla en el cine mudo español

Daniel Sánchez Salas
Universidad de La Rioja

En 1844 aparece la obra *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla. Medio siglo más tarde surge el cinematógrafo, que llega a nuestro país en 1896. Los trabajos existentes sobre nuestro cine mudo, desde las controvertidas obras de Cabero y Méndez Leite hasta investigaciones más recientes, colocan la primera adaptación española del drama que nos ocupa en 1908 y una segunda en 1922. Ambas estuvieron dirigidas por Ricardo de Baños, para la casa Hispano Films -con la colaboración de Alberto Marro- en el primer caso y para Royal Films en el segundo -ahora con la ayuda de su hermano Ramón de Baños-.

A la hora de buscar en un primer momento razones para la selección de esta obra con el fin de ser adaptada al cine, debemos atender fundamentalmente al enorme éxito de la misma en los escenarios. Sesenta años después de su estreno seguía representándose con frecuencia y con reiterada puntualidad cada 1 de noviembre, festividad de Todos los Santos. También podría tenerse en cuenta una característica de este drama sobre la que hace hincapié Francisco Ruiz Ramón: su tremendo dinamismo¹. Esto la hacía idónea para ser trasladada a la pantalla y constituir un espectáculo que consiguiera mantener al espectador sentado y entretenido a pesar de insuficiencias técnicas como la oscilación de la imagen. En cualquier caso, el rasgo mencionado pudo tener más que ver con los esperanzadores resultados de las adaptaciones de esta obra, que con los plan-

¹Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del Teatro Español (Desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid. Cátedra, 1988, pp. 330-331.

teamientos previos que llevaron a su realización. Hay que tener en cuenta que al *Don Juan Tenorio* de 1908 le siguieron, a veces en manos del propio Baños para Hispano Films, adaptaciones de dramas tan poco dinámicos como *Locura de Amor* (1909).

A raíz de este conjunto de adaptaciones se ha hablado del paralelismo entre el fenómeno de estas adaptaciones literarias, principalmente teatrales, en España y el desarrollo de la productora *Film d'Art* en Francia. Con ésta se pretendía que los grandes de las letras de ese momento colaboraran con argumentos propios y en la adaptación de importantes títulos de la literatura mundial. Se tenía como fin no sólo atraer al público con la renovación de un espectáculo que en aquel momento parecía agotar sus últimos cartuchos para convocar a la gente con sus películas de trucos, sino también dotar al cine del estatuto artístico que le faltaba, más cercano hasta entonces a las barracas de feria. Sin embargo, a pesar de ser innegable cierto interés por parte de los cineastas españoles de entonces de legitimar artísticamente su trabajo, en el caso de estas adaptaciones, sobre todo del primer *Don Juan Tenorio*, parece claro que primó el afán por convocar al público en masa para ver una historia tremendamente popular a un precio más asequible que el de la butaca de un teatro.

En cuanto a la segunda adaptación de *Don Juan Tenorio* parece motivada por el afán de repetir el éxito constatado de la primera.

La versión de 1908 todavía posee las características propias de una obra del cine primitivo: frontalidad, distancia, carácter centrífugo de las imágenes y autarquía de los cuadros. Está rodada íntegramente en decorados y hay que señalar, eso sí, que el fondo va adquiriendo importancia: la salida y entrada de personajes por esa zona del cuadro es habitual y la distribución de los objetos en la puesta en escena también empieza a tener en cuenta el juego de diagonales con la parte del cuadro más lejana a la cámara. La adaptación realizada consiste en ocho partes que corresponden a los siete actos de la obra -divididos en dos partes, la primera de cuatro actos y la segunda de tres- con la excepción del cuadro en el que Don Juan Tenorio se bate con el capitán Centellas y don Rafael de Avellaneda. Esta es una acción que se apunta, pero no se ve en la obra teatral y sí en la cinematográfica, y sucede entre el final del segundo acto de la segunda parte y el tercero. Cada cuadro va encabezado por un breve lema que se parece al que también preside el inicio de cada acto en la edi-

ción impresa de la obra. A veces es el mismo -"Destreza", "Profanación", "La sombra de doña Inés"-, a veces no -el último acto se llama en el drama "Misericordia de Dios y Apoteosis del amor", mientras que en la película se llama "Delirio y muerte"-. Estos intertítulos, junto al que anuncia la interrupción de la película por cambio de rollo -aproximadamente a mitad de metraje- son los únicos a lo largo de toda la película.

Por otro lado, como es lógico, la acción se ve resumida al mínimo mediante distintos procedimientos. Entre ellos está el de suprimir acontecimientos, como sucede al comienzo de la película, que se inicia directamente con Don Luis y Don Juan leyendo unas listas -quien haya visto o leído la obra sabrá que son los listados de sus conquistas-, nada de lo que pasa antes en el drama aparece en la pantalla. Otro método para comprimir el relato es el de mostrar las acciones que forman el acto correspondiente despojadas de gran parte del diálogo versificado con el que se desarrollaban. En la mayoría de los casos resulta imposible saber qué están diciendo exactamente los personajes. Pero existe un momento, al final de la cuarta parte, en el que Don Juan, tras haber dado muerte a Don Luis y Don Gonzalo, se encuentra al fondo del cuadro y se acerca a la cámara mientras recita unos versos que se identifican con facilidad: "Llamé al cielo y no me oyó/ y pues su puertas me cierra,/de mis pasos en la tierra/ responda el cielo, y no yo".

Desde el punto de vista de un espectador, hasta aquí tenemos una historia contada sin apenas intertítulos, en la que las acciones de los personajes se suceden con una sensación mayor o menor de continuidad -podemos entender que tras el encuentro de Don Juan Tenorio con el capitán Centellas y Avellaneda, aparezcan los tres cenando, pero, ¿por qué hemos de saber que si Don Juan va a conquistar en la parte segunda a una mujer es porque se lo había propuesto al final de la primera, y que además esa dama es Ana de Ulloa, prometida de don Luis?- y en la que en ciertos momentos algunos personajes recitan algo mientras nada sucede.

La posible explicación a esta puesta en escena reside en considerarla como poco más que la recopilación iconográfica de una obra muy popular, tal vez la más popular de las obras teatrales españolas. El público iba a ver una historia que ya se sabía y asistía a un acto de confirmación. Podía rellenar los huecos sin problemas o, tal vez, con la ayuda del explicador, un personaje usual en el cine de la época, que no sólo ponía la

película al alcance de la mano de quien no sabía leer o le costaba entender las imágenes, sino que, llegado el caso, recitaba con su mejor intención versos tan conocidos del "Tenorio" como "Llamé al cielo y no me oyó...", convenientemente destacados dentro de la película.

Por último, en relación con esta versión, cabe añadir dos procedimientos más para transformar este drama teatral en cine y que tendrán especial importancia cuando pasemos a analizar la versión de 1922. Uno sería el de la materialización de un hecho elidido en la obra de Zorrilla. Al final del segundo acto de la segunda parte dejamos a Don Juan saliendo fuera de su casa a batirse con sus dos invitados, Centellas y Avellaneda. Al inicio del acto siguiente, Don Juan está ya en el cementerio y sus invitados muertos. Como hemos señalado más arriba, en la película el duelo entre los dos hombres y Tenorio se presencia. Es un duelo más dentro de una película con varios de ellos y que de esa manera añade otra escena de acción algo seguramente, del gusto del público popular, el dominante entonces en los cinematógrafos.

El otro procedimiento que señalo tiene que ver con la resolución dada a una cuestión relacionada con el sonido. En el drama de Zorrilla, la aparición del fantasma del Comendador va precedida de los golpes que va dando a las sucesivas puertas que cruza hasta llegar a la estancia donde se encuentran cenando Don Juan y sus invitados. En la película, toda referencia a los golpes - por supuesto sonora, pero también visual- es sustituida por un sencillo truco, una fantasmagoría en la que una armadura situada en un vértice de la sala se convierte en el fantasma citado. Antes de ese momento, no existe ninguna acción que nos haga suponer que los personajes oyen los golpes. Estos no existen y, por tanto, la aparición no es esperada, ni se realiza a través de la puerta de la estancia, como indica la acotación teatral.

La versión de 1922 que se conserva en la Filmoteca Española está incompleta, pero parecen faltarle muy pocos fragmentos que en ningún caso obstaculizan no ya el seguimiento de la historia, sino el desarrollo pormenorizado de los acontecimientos.

Los catorce años transcurridos entre esta versión y la anterior han sido fundamentales para el desarrollo del cine y su sistema para contar historias. Como es lógico, los hermanos Baños no han sido impermeables a ese desarrollo y lo vamos a comprobar al ver algunos aspectos de esta

nueva adaptación de *Don Juan Tenorio*. Lo primero que vemos después del título es el "dramatis personae" de la obra, una imagen que nos avisa de que vamos a contemplar un espectáculo de origen teatral. Pero es sólo una imagen. Inmediatamente podemos comprobar que el punto de vista frontal que permanecía inamovible en el centro del plano en la versión de 1908 ha desaparecido. La cámara encuadra de diferente manera a los personajes que se dan cita en la posada donde comienza la acción de la película y donde comenzaba también el drama. Don Juan, Don Gonzalo, Don Diego, Don Luis, el posadero, etc, son recogidos en planos generales y medios que rompen con la estética primitiva, donde el movimiento era patrimonio de los personajes. Ahora el punto de vista no está fijo, se mueve y selecciona lo que quiere ver, es decir, lo que quiere contar.

A continuación comprobamos otra ruptura más: los exteriores de la posada son auténticos exteriores, no decorados.

De esta manera, lo que estamos presenciando se aleja claramente del modo de representación que el cine utilizaba en sus primeros años y que, combinado con su exhibición, recordaba las condiciones que se daban en los espectáculos teatrales.

Lo siguiente que vamos a observar es la aparición abundante de intertítulos frente a su escasa presencia en la versión de 1908. En ningún caso se pretende con ellos la división en partes de la historia, como en aquélla, sino que reproducen diálogos seleccionados de los personajes, sacados literalmente del texto de Zorrilla. Por lo pronto, lo que podemos suponer de este cambio es un afán por contar la historia de otra manera, poniendo en primer término elementos del relato que antes eran secundarios o no aparecían: no se quiere narrar a pasos temáticos -temas que nombraban situaciones-, sino que se hace sin cuadros, viendo y leyendo lo que hablan los personajes dentro de una historia que avanza sin ninguna división específica, sin que se indique expresamente el paso a otra situación.

Como su metraje indica, esta adaptación es más larga que la anterior y utiliza partes del drama que no aparecían en la primera. Tal es el caso de los acontecimientos anteriores a la lectura por parte de Don Juan y Don Luis de sus listas de mujeres conquistadas. Tampoco hay que olvidar que ahora lo que los personajes dicen importa y la reproducción de sus diálogos ocupa en esta cinta casi tanto tiempo como los acontecimientos filmados.

Pero no son éstas las únicas operaciones que se van a realizar sobre la obra en esta versión. Muchas de ellas se hacen a partir de recursos literarios puestos en el texto por el propio Zorrilla, y para su inclusión en la historia el cine utiliza en ciertos casos elementos narrativos que comparte con la novela decimomónica -tal vez tengan en ella su origen- y que el cine había aprendido a manejar.

La primera operación que podemos señalar es la materialización de los "flash-backs" que el texto dramático propone. Uno auténtico: las aventuras de Don Juan en Italia y de Don Luis en Flandes; y otro falso: el rescate de Doña Inés por Don Juan del convento en llamas, mentira que Don Juan cuenta a Doña Inés para tranquilizarla al verse ella fuera del convento. Ambas situaciones son referidas por los personajes en la obra teatral y los hermanos Baños las filman e incluyen en su película. Recordemos que este recurso de materialización de un hecho referido en la obra, pero no representado, ya se veía en la versión de 1908 con la filmación del duelo entre Don Juan, el capitán Centellas y Avellaneda.

También conviene destacar la aplicación del montaje paralelo, uno de los recursos acuñados por Griffith invocando el nombre de Dickens. Mientras Don Juan y Don Luis dirimen sus diferencias en la posada, vemos de repente una imagen en la que una anciana mete un papel en un libro. La cámara, además, ha mostrado un plano-detalle de la mano en el momento de introducir el papel. Tras este breve salto volvemos de nuevo a la situación anterior en la posada. Lo que hemos visto es a Brígida colocando la carta de Don Juan a Doña Inés dentro del oratorio de ésta, hecho que en la obra aparece referido por Brígida a Don Juan cuando se encuentran, mientras éste espera ante la casa de Doña Ana de Ulloa. Dicho encuentro también sucede en la película, pero para entonces ya hemos visto la acción con anterioridad. Un poco más adelante, presenciemos otro montaje paralelo que esta vez es avisado al espectador: una vez acabado el encuentro entre Brígida y Don Juan, aparece un cartel que dice "A esa misma hora, en el convento de Las Calatravas..." después del cuál, vemos cómo Brígida intenta convencer a Doña Inés en su celda del convento de que debe amar a Don Juan. En la obra original de Zorrilla, esta situación era lógicamente otra escena que seguía a la del triunfo de Tenorio al conseguir entrar en casa de Doña Ana.

Por otro lado, en la versión de 1908, vimos cómo el problema causado por un efecto sonoro propio de la obra de teatro se solucionaba con la supresión del mismo. Los golpes de aviso que el fantasma del Comendador daba en las puertas de la casa de Tenorio desaparecían. No sólo su carácter sonoro, sino también el hecho de que ocurrieran fuera del escenario en la obra original, los dejó fuera al pasar a un modo de representación en el que faltaban elementos para reproducir la capacidad de sugerencia que una acción así provocaba en el teatro. En la versión de 1922 este problema está solucionado en parte. Dejando al margen, como en la primera versión, métodos de todo tipo para reproducir el sonido en la sala, sigue sin haber una banda de sonido que corra pareja a la de imagen. Pero el desarrollo del sistema narrativo permitía hacer un plano con una parte de un cuerpo humano y desarrollar una secuencia que dividía su acción en más de un escenario. Estas dos circunstancias son las que se unen para hacer posible el plano de una mano llamando a las distintas puertas de la casa de Don Juan. La mano, claro está, es del Comendador. Es decir, el sonido, aunque "no exista", puede ser inscrito en la narración y formar parte de su desarrollo. Algo que no sólo demuestra esta acción, sino una anterior a ésta, en la que vemos una mano haciendo sonar una campana, la que avisa de la fuga de Doña Inés del convento de Las Calatravas.

A lo que nos conduce todo este conjunto de recursos para poner en pie la adaptación de *Don Juan Tenorio* en 1922 es a una obra que quiere bastarse por sí misma. Desde que empezó a conformarse el llamado modo de representación institucional (M.R.I.), la adaptación cinematográfica de una obra literaria "debe -utilizando las palabras de Noël Burch- *hacer como si* esta obra no tuviese existencia anterior alguna, ajena a la película. El *extracto* que de hecho es, debe *tenerse en pie* por sí solo"². Aquí se contienen las razones para materializar en imágenes todos los componentes narrativos que se creen idóneos para contar la historia. En este caso, desde un falso "flash-back" -algo que sólo es posible encontrar en los momentos de formación del M.R.I., cuando aún no se tenía muy claro qué era recomendable hacer y qué no- hasta un sonido o unos diálo-

² Burch, Noël, "Porter o la ambivalencia", *Itinerarios. La Educación de un soñador de cine*, Bilbao: Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje, 1985, p. 116.

gos que con su presencia -acertada o no- rechazan la de alguien más intentando contar la historia desde fuera de la pantalla y reclaman la atención para quienes deben hablar: los personajes del relato.

En definitiva, lo que las dos adaptaciones del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla tratadas aquí proponen son dos modos de representación diferentes situados en momentos distintos de la historia del cinematógrafo; por tanto, de forma inevitable, dos maneras distintas de traducir a cine un drama teatral. A la primera, el momento en el que se encontraba el desarrollo del sistema cinematográfico para contar historias le favoreció para recordarnos que era teatro lo que veíamos y, además, teatro muy popular entre el público. En la segunda, su origen teatral quedó prácticamente reducido a un reclamo para los posibles espectadores con el fin de recordarles que aquello era el famoso *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, pero que ahora les iba a ser contado como si aquella fuera la primera vez que se contase.